

Markus Böggemann

Kompositionslehre und Wissenspopularisierung. Ausdifferenzierung und Verbreitungsformen musiktheoretischen Wissens im 19. Jahrhundert

I. »Wissen« hat Konjunktur. Als Kategorie kulturwissenschaftlicher Fragestellungen steht der Begriff schon seit einigen Jahren im Fokus, er firmiert im Titel von Sammelbänden und Sonderforschungsbereichen und dient allein oder als Bestandteil von Komposita wie »Wissenskulturen« oder »Wissenslandschaften« dazu, neue Forschungsfelder zu markieren.¹ Ausgehend von der Wissenschaftsgeschichte, -philosophie und -soziologie einerseits sowie von den methodischen Angeboten insbesondere der Diskursanalyse andererseits eröffnen sich unter dem Begriff des »Wissens« neue Themenfelder und neue Perspektiven auf vermeintlich Bekanntes.² Diesem Trend sind mittlerweile auch die Künste gefolgt.³ Auch die Wissenschaft hat also ihre Konjunkturzyklen, ob man sie nun als Paradigmenwechsel, als *turn* oder schlicht als Mode bezeichnet. Und es ist nicht zuletzt genau dieser Umstand wechselnder Perspektiven und Agenden, der eine fundamentale Prämisse der mit dem Leitbegriff »Wissen« operierenden historischen Forschung illustriert: dass nämlich Wissen nicht einfach von der Wissenschaft in die Welt gesetzt wird und fortan »da« ist, sondern dass seine Geltung, seine Evidenzkriterien, seine Existenz- und Produktionsbedingungen – und dazu gehören auch die verschiedenen Cultural Turns oder Paradigmenwechsel⁴ – von gesellschaftlichen Übereinkünften abhängen. Sie müssen innerhalb verschiedener Diskursformationen ausgehandelt werden und sind nicht a priori gegeben. Mit anderen Worten: Wissen hat stets Konstruk-

- 1 Eine willkürliche Auswahl von durch die DFG geförderten Forschungsprojekten mag das illustrieren: SFB 980 »Episteme in Bewegung. Wissenstransfer von der Alten Welt bis in die Frühe Neuzeit« (Freie Universität Berlin), SFB 435 »Wissenskulturen und gesellschaftlicher Wandel« (Universität Frankfurt), Exzellenzcluster »Bild Wissen Gestaltung« (Humboldt-Universität Berlin) sowie die Projekte des Max-Planck-Instituts für Wissenschaftsgeschichte Berlin.
- 2 An einführenden und Überblicksdarstellungen seien genannt: Achim Landwehr: Das Sichtbare sichtbar machen. Annäherungen an »Wissen« als Kategorie historischer Forschung, in: *Geschichte(n) der Wirklichkeit. Beiträge zur Sozial- und Kulturgeschichte des Wissens*, hg. von dems., Augsburg 2002 (Documenta Augustana, Bd. 11), S. 61–89; ders.: *Historische Diskursanalyse*, Frankfurt a. M. 2008; Hans-Jörg Rheinberger: *Historische Epistemologie zur Einführung*, Hamburg 2007; *Ansichten der Wissenschaftsgeschichte*, hg. von Michael Hagner, Frankfurt a. M. 2001.
- 3 So existiert seit 2012 an der Universität der Künste Berlin ein durch die DFG gefördertes Graduiertenkolleg »Das Wissen der Künste« und am Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte eine Forschungsgruppe »Künstlerwissen im frühneuzeitlichen Europa«.
- 4 Vgl. Doris Bachmann-Medick: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek 2009.

tionscharakter.⁵ Es lässt sich historisieren und kontextualisieren und gibt auf diese Weise Einsichten in seine Verfasstheit und seine Entstehungsbedingungen preis, die anders nicht zu haben sind. Forschungsansätze, die diesen Prämissen folgen, existieren in der Wissenschaftsgeschichte seit etwa den 1970er-Jahren. Sie lassen sich etwas verkürzt unter dem Begriff des Sozialkonstruktivismus zusammenfassen. Ihre Fundamentalthese lautet, in den Worten des Wissenschaftshistorikers Helmuth Trischler: »Die Vorstellung einer überzeitlichen wissenschaftlichen Wahrheit und Einheit der Wissenschaft ist zutiefst ahistorisch: Wissen und Wissensproduktion sind temporal und lokal variant.«⁶ Vorderhand klingt das recht unspektakulär und wohl weitgehend unstrittig; anders mag es sich allerdings aus der Perspektive eines Naturwissenschaftlers darstellen, dem gerade die Kategorie »Objektivität« im Lichtbogen ihrer Historisierung verdampft.⁷ Die Betonung des Konstruktionscharakters von Wissen hat also tiefgreifende Folgen – für die Agenda der Wissenschaftsgeschichte, aber auch für alle anderen Fächer, die historisch oder kulturwissenschaftlich ausgerichtet sind. Drei Aspekte seien dazu im Folgenden zunächst in allgemeiner Perspektive angedeutet, bevor der Gegenstand für die Musiktheorie im 19. Jahrhundert anhand von Beispielen konkretisiert werden soll.

II. Wenn Wissen eine relative Größe ist, die von sozialen und kulturellen Variablen abhängt, dann legt das die besondere Aufmerksamkeit für den Ort und die Form dieser Einflussnahme, mithin eine Fokussierung auf die »Praxis des Forschungshandelns« nahe.⁸ Dabei zeigt sich erstens, dass die Praxis der Wissensproduktion ihre eigene Geschichte hat und keineswegs in der Geschichte wissenschaftlicher Theoriebildung aufgeht. Das heißt aber nichts anderes, als dass die Verfahren zur Bestätigung oder Widerlegung von Theorien – also die Forschungspraktiken – gegenüber ihren Gegenständen nicht neutral sind: die Relativierung der Kategorie »Objektivität« gehört ebenso hierher wie die eigenständige Untersuchung von Experimentalsystemen (Hans-Jörg Rheinberger) oder die radikale Trennung einer Geschichte der Forschung von einer Geschichte der Theorie im Sinne Bruno Latours.⁹

5 Vgl. Otto Gerhard Oexle: Was kann die Geschichtswissenschaft vom Wissen wissen, in: *Geschichte(n) der Wirklichkeit*, S. 31–60.

6 Helmuth Trischler: *Geschichtswissenschaft – Wissenschaftsgeschichte: Koexistenz oder Konvergenz?*, in: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 22 (1999), S. 239–256, hier S. 243.

7 Vgl. Lorraine Daston: *Objektivität und die Flucht aus der Perspektive*, in: dies.: *Wunder, Beweise und Tatsachen. Zur Geschichte der Rationalität*, Frankfurt a. M. 2003, S. 127–155 sowie Lorraine Daston/Peter Galison: *Objektivität*, Frankfurt a. M. 2007.

8 Trischler: *Geschichtswissenschaft – Wissenschaftsgeschichte*, S. 243.

9 Hans-Jörg Rheinberger: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Göttingen 2001; *Die Experimentalisierung des Lebens. Experimentalsysteme in den biologischen Wissenschaften 1850/1950*, hg. von Hans-Jörg Rheinberger und Michael Hagner, Berlin 1993;

Torsten Mario Augenstein

»Schockweise Quint- und Oktavparallelen«. Die Generalbass-Aussetzungen
der italienischen Duette und Trios von Johannes Brahms für Friedrich
Chrysanders Händel-Gesamtausgabe von 1870 und 1880

Einleitung Der Titel zur vorliegenden Studie ergab sich nach der Lektüre eines Briefes von Robert Franz (1815–1892) an den Breslauer Universitätsmusikdirektor Julius Schäffer (1823–1902) vom 1. Februar 1871.¹ Franz, der auch Komponist war, leitete 1842–1867 die Singakademie Halle. 1859 wurde er Musikdirektor der Universität Halle. In seinem Brief greift Franz die Händel-Editionen Friedrich Chrysanders an. Insbesondere kritisiert er heftig die Generalbass-Aussetzungen, die Johannes Brahms in dem 1870 in Leipzig erschienenen Band 32 der Händel-Gesamtausgabe Chrysanders zu Händels italienischen Duetten und Trios verfertigt hatte:

»Bester Schäffer! [...] Chrysanders Notizen über meine Publicationen haben mich [...] in eine gelinde Wuth versetzt. Das ist ja ein ganz unverschämter Schlingel, der sich ernsthaft einzubilden scheint, Händel, weil er sich sonst einiges Verdienst um ihn erworben hat, [...] gepachtet zu haben. Des Kerls Perfidie ist um so größer, als er mich vor einigen Jahren direkt zur Mitwirkung bei seinen ›Denkmälern der Kunst‹ zu veranlassen suchte. Damals hatte ich bereits einen großen Haufen Bach'scher Werke bearbeitet u. Chrysander mußte doch wissen, was von mir zu erwarten stand. Aus mancherlei Gründen schlug ich den Antrag ab u. jetzt stellt sich der Bursche an, als versündigte ich mich geradezu an den alten Meistern. Wie sich ein honetter Künstler dazu hergeben kann, sich von so einem ausrangirten Philologen in's Schlepptau nehmen zu lassen, ist schwer zu begreifen. Leider steht's aber mit der künstlerischen Respektabilität heut zu Tage schlecht genug, wie Sie das z. B. an den Brahms'schen Bearbeitungen der Kammerduette recht augenfällig wahrnehmen können. Um Dresel einen harmlosen Scherz zu bereiten, ging ich einige Stündchen auf die Quinten u. Octavenjagd – wie ich ein volles Schock (wörtlich zu nehmen) gespießt hatte, wurde mir die Geschichte doch gar zu langweilig u. ich klappte den Bettel zu. Und mit solchem Schunde, der dem ersten besten Schuljungen Schande machen müßte, wagt es Herr Chrysander seine Ausgaben aufzuputzen. Aber auch ganz abgesehen von der stinkenden Unsauberkeit des Tonsatzes, tragen diese Fabrikate den Stempel völliger Impotenz an der Stirn: nirgends ist ein Schimmer von Stimmung herausgedrückt worden. [...] Der Esel hat ja nicht die geringste Vorstellung von dem eigentlichen Kernpunkte meiner Arbeiten. Diese werden hoffentlich dazu beitragen, den Leuten früher oder später über Händel'sche Art die Augen zu öffnen, während die öden Dudeleien jener Pfuscher nothwendig den Erfolg haben, des großen Mannes allgemeinere Anerkennung zu hintertreiben u. in weite Ferne hinauszuschieben. Besehe ich die Sache recht bei Lichte, so wird mir's immer klarer, daß Chrysander von dem colossalen Ehrgeize besessen ist, mutterseelenallein die Rehabilitation Händel's in's Werk setzen zu wollen. Offenbar genügen ihm die Triumphe auf dem Feld der Geschichte nicht mehr – er beabsichtigt auch ›in Kunst‹ zu machen. Um seinen Schund aber an den Mann bringen zu können, muß er zuvor Besseres zu

1 Für den Hinweis auf den Brief und weitere Anregungen bin ich Dr. Johannes Behr, Kiel, äußerst dankbar.

Ach wie flüchtig, ach wie nichtig
 (Vain and fleeting)
Cantate #26
 von
JOHANN SEBASTIAN BACH
 bearbeitet
 von
ROBERT FRANZ.

Partitur	netto 4,00	Clavirauszug	In 4 ^o netto M. 3,00. In 8 ^o netto M. 1,50.
Orchesterstimmen	netto 2,00	Singstimmen	netto 0,50.
Orgelstimme	netto 4 M.		

LEIPZIG, VERLAG von F. E. C. LEUCKART
 (CONSTANTIN SANDER).
 BROUDE BROS.
 Die Bearbeitung ist Eigentum des Verlegers.
 Ent^z St. Hall.

Lith. Anst. v. L. Just Pickenhahn, Leipzig

ABBILDUNG 1 Robert Franz' Bearbeitung der Kantate »Ach, wie, flüchtig, ach, wie nichtig« von Johann Sebastian Bach

Wendelin Bitzan

Die Initialkadenz als Eröffnungstopos im Klavierschaffen Franz Liszts. Zum Fortwirken eines tradierten Generalbassmodells im 19. Jahrhundert

Das Prinzip der Klangrede sieht eine Gliederung musikalischer Formen in Anlehnung an die Syntax und die formale Disposition der antiken Rhetorik vor.¹ Nachdem bereits Joachim Burmeister den Beginn von Musikstücken als *exordium* charakterisiert hatte, übertrug Johann Mattheson die sechsteilige Struktur der quintilianischen Rede direkt auf Gesetzmäßigkeiten der musikalischen Form: das *exordium* stehe im Allgemeinen »in dem Vorspiele des General-Basses« oder »in dem Ritornell«; es sei »der Eingang und Anfang einer Melodie, worin zugleich der Zweck und die gantze Absicht derselben angezeigt werden muß, damit die Zuhörer dazu vorbereitet, und zur Aufmercksamkeit ermuntert werden.«² Hierbei gilt das rhetorisch definierte Einleiten beziehungsweise die Vorstellung eines Themenkopfes, der nicht selten als Vordersatz eines Fortspinnungstypus formal abgrenzbar ist, als *exordium*. Elmar Budde verweist auf Matthesons »systematische Gleichsetzung« musikalischer Strukturen mit rhetorischen Gestaltungsprinzipien: in der genannten Gliederung müsse sich »der affektuose Verlauf der Rede mit ihren Behauptungen, Widersprüchen, Verwirrungen und Bekräftigungen zeigen.«³ Wenn gleich die Musik des späteren 18. und des 19. Jahrhunderts sich durch eine Klangrede im Sinne Matthesons häufig nicht mehr adäquat erfassen lässt, begegnet zu Beginn von Werken oder Sätzen nach wie vor eine kadenzierende Initialformel, die ihre Ursprünge in der frühen Generalbassmusik und im Intervallsatz der Renaissance hat und im Sinne eines *exordium* auf barocke Themenköpfe anspielt.

Historische Wurzeln des Modells In der jüngeren Forschung sind Bestrebungen zu beobachten, das einleitende, den tonalen Rahmen eines Satzes vordefinierende Konstatieren der Grundtonart und ihrer Hauptfunktionen als exordiale Minimalkadenz⁴ oder

- 1 Nikolaus Harnoncourt: *Musik als Klangrede*, Kassel 1982; Definition in Anlehnung an Mattheson.
- 2 Zitiert nach dem 14. Kapitel des 2. Teils »Von der Melodien Einrichtung, Ausarbeitung und Zierde«, in: Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Nachdruck Kassel 1954, hg. von Margarete Reimann, S. 236.
- 3 Elmar Budde: *Musikalische Form und rhetorische dispositio*. Zum ersten Satz des dritten Brandenburgischen Konzertes, in: *Alte Musik und Musikpädagogik*, hg. von Hartmut Krones, Wien 1997 (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Bd. 1), S. 69–84, hier S. 71 f.
- 4 Hartmut Fladt: *Modell und Topos im musiktheoretischen Diskurs*. Systematiken/Anregungen, in: *Musiktheorie* 20 (2005), S. 343–369, hier S. 365. Die mögliche Ableitung aus der 2-3-syncoptio kann als Beleg für eine »Versöhnung des Kontrapunkts mit der harmonischen Tonalität« gelten, so dass

Führer und Gefährte fühlbar macht«, ergibt. Damit ist der Komplex umschrieben, der von Mattheson erstmals als Durchführung bezeichnet wird. Als fünften Hauptteil nennt er noch die Zwischenharmonie, die man heute als Zwischenspiel bezeichnet.

Zu diesen fünf Hauptteilen ergänzt André noch drei weitere, untergeordnete Hauptteile: 6. den Anhang zum Führer oder Gefährten, falls man nicht sofort mit dem Comes beginnen kann, 7. die Engführung und 8. den Orgelpunkt.¹¹

Einige Besonderheiten der Fugenlehre Andrés – Länge des Themas André empfiehlt, dass das Thema einer Fuge nicht mehr als vier oder sechs und nicht weniger als zwei einfache Takte enthalten solle, und kritisiert Themen, die zweieinhalb oder eineinhalb Takte lang sind, da bei ihnen ein Verstoß gegen die rhythmische Ordnung fühlbar werde. Als Beispiele bringt er hier je ein Thema von J. S. Bach und Georg Muffat.¹² Auf das Beantwortungsintervall geht er an dieser Stelle noch nicht ein. Unmittelbar an die Beispiele schließt er einen eigenen Korrekturvorschlag an, indem er die Themen jeweils um einen halben Takt, also auf drei beziehungsweise zwei Takte, ausdehnt. Diese Erklärung gründet wahrscheinlich darauf, das Bedürfnis nach periodischer Gliederung zu erfüllen. Kritisch könnte man gegen Andrés Vorschlag einwenden, dass durch die Verlängerung die Themen am Ende rhythmisch erschlaffen. Eine halbtaktige Verschiebung eines Comes-Einsatzes gegenüber dem Dux-Einsatz, wie sie Bach und andere Komponisten häufiger vornehmen, ändert bei geraden Taktarten nichts an den Betonungsverhältnissen und ist entgegen Andrés Ansicht nicht zu beanstanden, wie an Bachs Fuge dis-Moll deutlich wird.

NOTENBEISPIEL 1 Johann Sebastian Bach: Fuge dis-Moll aus dem Wohltemperierten Klavier I BWV 853 (von André zur leichteren Lesbarkeit nach d-Moll transponiert) in Bachs Fassung und mit Andrés Korrektur

11 André: Lehre der Fuge, S. 14 f.

12 Ebd., S. 19.

Fragmentierung wird gerade durch das Weiterlaufen der Taktordnung in Gang gesetzt, die innerhalb der regulären Zweitaktgruppe Takt 303 f. einen motivisch korrekten, aber metrisch überzähligen Kadenztakt mit einem metrisch korrigierenden, aber motivisch überzähligen Auftakt zusammenführt.

Die Dominanz des Modells TT aber war in allen bisher behandelten Fällen ebenso wie die metrisch starke Positionierung des Schlusstakts unbestritten. Eine humoristische Attacke auf diese Stabilitätsgaranten findet sich in der Sinfonie Nr. 98. Das Modell der durch eine Taktelision initiierten Tutti-Gruppen kommt im für das Cembalo-Solo verlangsamten Tempo ins Stottern, so dass in Takt 383 der B-Dur-Abschluss einen Takt zu früh erreicht wird; nur durch einen humoristischen Repetitionstakt kann der Schluss gemäß dem Modell 4+3 erfolgen. Dieser Repetitionstakt aber bindet die Schlussakkorde in ein für Anfangsperioden typisches Beschleunigungsmodell von 1+1+2-Takten ein, das eine alternative metrische Abbildung spürbar werden lässt (Notenbeispiel 1).

381

Metrische Deutung I:	3	4	1	2	3
Metrische Deutung II:		1	2	3	4

NOTENBEISPIEL 1 Joseph Haydn: Sinfonie Nr. 98, 4. Satz, Streicher, Takt 381–386

Ein solcher Verlauf der vier letzten Takte ist im Modell DT durch den stärkeren Echocharakter der angehängten Taktpaare nicht mehr humoristische Normabweichung, sondern normgemäße Ablaufvariante. Die darin implizierte Umkehrung der metrischen Verhältnisse ist in einigen früheren Sinfonien Haydns noch eindeutiger verwirklicht als in der Sinfonie Nr. 94, dem einzigen Fall innerhalb der letzten beiden Sechserien (Notenbeispiel 2). Dort entspräche die metrische Positionierung 3 – 4 den mit Takt 249 einsetzenden Viertaktgruppen. Gegen eine Versetzung des Schlusses in eine metrisch starke Position spricht zudem, dass in Takt 255 und Takt 257 die G-Dur-Schlüsse noch korrekt auf relativ starken Takten derselben Taktgruppen-Ordnung platziert sind.

Diese alternative beschließende Viertaktperiode mit der Schlusspositionierung 3 – 4 wird in zwei weiteren der Londoner Sinfonien durch die Implantation von Merkmalen thematischer Anfangsperioden angedeutet. Ein motivisch profilierter Beginn prägt die Schlusstakte der Sinfonie Nr. 97 (Notenbeispiel 3). Das eingeschaltete chromatische Motiv

1. Paradigmenwechsel in den Wissenschaften An den verschiedenen Konsonanztheorien wird deutlich, wie Weltbilder und wissenschaftliche Modelle musiktheoretische Konzepte prägen. Der Glaube an eine göttliche Ordnung der Welt und zahlentheoretische Spekulationen seit der Antike fanden ihren Niederschlag in der an Zeitmustern orientierten Koinzidenztheorie: eine Theorie im Zeitbereich.

Die Entwicklung der modernen Wissenschaften im 19. Jahrhundert, insbesondere der Physik und der Physiologie ließ einerseits psychoakustisch geprägte Modelle von Konsonanz und Dissonanz entstehen, die sich an dem Theorem von Jean Baptiste Joseph Fourier (1768–1830) orientierten: Theorien im Frequenzbereich.¹ Andererseits entwickelte sich die Psychologie zu einer selbständigen Wissenschaft, die sich aus wahrnehmungpsychologischer Sicht dem Konsonanz-Dissonanzphänomen zuwandte, um letztlich philosophische und epistemologische Fragestellungen zu verfolgen. Ausgangspunkt war die Verschmelzung von Konsonanzen, die unter anderem auf eine Theorie psychischer Rhythmen führte, die der alten Koinzidenztheorie entspricht: eine psychologische Theorie im Zeitbereich.²

Die moderne Neuroakustik beschreibt die Verarbeitung von Tönen und Intervallen im auditorischen System durch neuronale Netze, die eine Autokorrelation durchführen. Sie operiert ebenfalls im Zeitbereich und ist ein neuronales Korrelat der Koinzidenztheorien. Norbert Wiener (1894–1964) zeigte 1931, dass die Autokorrelationsanalyse von Schwingungen zur Spektralanalyse durch Fourier-Transformation äquivalent ist.³ Während eine Fourier-Transformation jedoch nicht auf neuronaler Ebene zu leisten ist, kann eine Autokorrelation neuronal realisiert werden. Auf dieser Basis ist das Konsonanz-Dissonanzempfinden neuroakustisch erklärbar.⁴

2. Koinzidenztheorie Alte Musiktheorien führen das Konsonanzempfinden auf einfache Schwingungsverhältnisse zurück. Die Konsonanz der Oktave mit der Proportion 1:2

¹ Vgl. Jean Baptiste Joseph Fourier: *Théorie analytique de la chaleur*, Paris 1822.

² Vgl. Theodor Lipps: Tonverwandtschaft und Tonverschmelzung, in: *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane* 19 (1899), S. 1–40.

³ Wilhelm M. Hartmann: *Signal, Sound, and Sensation*, 4. verb. Aufl., New York 2000 (†1998), S. 334.

⁴ Martin Ebeling: *Verschmelzung und neuronale Autokorrelation als Grundlage einer Konsonanztheorie*, Frankfurt a. M. 2007; ders.: *Neuronal Periodicity Detection as a Basis for the Perception of Consonance: A Mathematical Model of Tonal Fusion*, in: *Journal of the Acoustical Society of America* 124 (2008), S. 2320–2329.

der Koinzidenzen zu lösen. Vom mathematischen Standpunkt aus sind beide Theorien also äquivalent.²⁵

Felix Krüger baut seine Differenztontheorie auf fünf Differenztönen auf, die beim Erklingen eines Intervalls entstehen sollen und berechnet sie nach der Regel, »daß man nacheinander immer die kleinsten bereits vorhandenen Schwingungszahlen voneinander abzieht«, und erläutert das Verfahren an Beispielen.²⁶

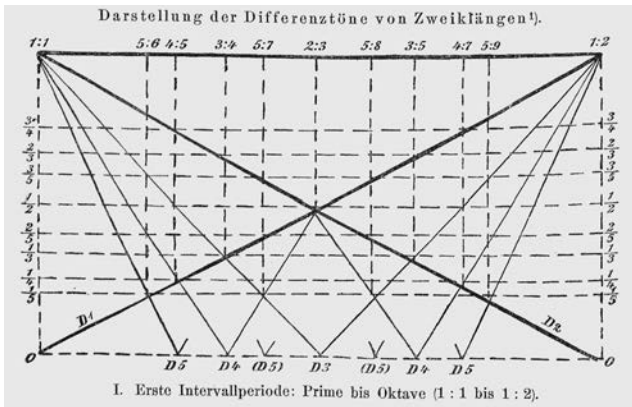


ABBILDUNG 2 Die von Krüger bestimmten Differenztöne D₁ bis D₅ innerhalb einer Oktave. Felix Krüger: Differenzton und Konsonanz, in: Archiv für die gesamte Psychologie 1 (1903), S. 272

Sind f_0 und f_1 die Frequenzen der Primärtöne mit $f_0 \leq f_1$, so ergeben sich die Differenztonfrequenzen D_i :

$$D_1 = f_1 - f_0$$

$$D_2 = f_0 - D_1 = 2f_0 - f_1$$

$$D_3 = |D_2 - D_1| = |3f_0 - 2f_1|$$

$$D_4 = \begin{cases} |D_3 - D_1| & \text{falls } f_1 < 3/2 f_0 \\ |D_3 - D_2| & \text{falls } f_1 > 3/2 f_0 \end{cases}$$

$$D_5 = \begin{cases} |D_4 - D_1| & \text{falls } f_1 < 4/3 f_0 \\ |D_4 - D_3| & \text{falls } 4/3 f_0 \leq f_1 \leq 5/3 f_0 \\ |D_4 - D_2| & \text{falls } f_1 > 5/3 f_0 \end{cases}$$

Neben den Obertonspektren der Primärtöne ist nach Krüger auch die Folge der Differenztöne bei der Beurteilung von Konsonanz und Dissonanz ausschlaggebend. Alle Bestandteile des Zusammenklangs, die Primärtöne, die Obertöne und die Differenztöne, können je nach ihrer Lage zueinander verschmelzen, wenn sie gleich sind oder in har-

25 Ebeling: Verschmelzung und neuronale Autokorrelation als Grundlage einer Konsonanztheorie, S. 27.

26 Krüger: Differenzton und Konsonanz I, S. 270.

Beispiel 3 und 4 offensichtlich, dass der Tanz von Jan Václav Worzischek Schubert als Vorlage für die erste seiner *Valses nobles* diente, jener Tänze, auf die sich der oben zitierte Kritiker bezog:



BEISPIEL 4 Franz Schubert: Walzer D 969/1, Takt 1–8, erschienen 1827

Die Übereinstimmungen mögen das Urteil des Rezensenten, dass Schuberts *Valses Nobles* »nicht mehr als gewöhnlich« seien, zumindest für den hier als Beispiel 4 zitierten Achttakter bestätigen. Auch wenn Beispiel 4 nicht ungewöhnlich ist, so kann man doch im Vergleich mit Beispiel 3 zumindest auf ein grundsätzliches Merkmal aufmerksam werden, durch das sich Schuberts Tänze von der Mehrzahl der Wiener Klaviertänze unterscheiden: Gerade durch die starke Ähnlichkeit von Beispiel 3 und 4 fällt der jeweils eigene Klangcharakter auf. Dieser wird bei Worzischek in den ersten beiden Takten durch die sehr tief liegenden Dreiklänge im unteren System geprägt. Derart dicht gesetzte Klänge in tiefer Lage kommen in den von mir untersuchten Tanzalben relativ häufig vor, in Schuberts Tänzen dagegen so gut wie nie. So zeigen sich auf breiter Materialbasis neben zahlreichen Gemeinsamkeiten oft kleine, aber grundlegende Unterschiede zwischen Schuberts Klaviertänzen und denen seiner Wiener Zeitgenossen. Das soll nun am Beispiel verschiedener Gestaltungsebenen erläutert werden:

Satzstruktur Die Beispiele 5 verbindet die typische Walzerbegleitung. Bei Adalbert Gyrowetz liegen die nachschlagenden Akkorde jedoch tiefer, wobei die Oktavlagenachse in der linken Hand die Mittelstimmen nach oben klanglich abriegelt und den ohnehin schon großen Abstand zur rechten Hand noch größer erscheinen lässt. Bei Schubert wird dagegen mehr das mittlere Klangregister abgedeckt:

BEISPIEL 5 links: Adalbert Gyrowetz: Walzer, Takt 1–4, erschienen in: *Musikalisches Angebinde*, S. 8; rechts: Franz Schubert: Walzer D 779/32, Takt 1–4

Grundsätzlich wird das mittlere Klangregister in Schuberts Tänzen einerseits in der linken Hand durch größere Sprünge vom Bass in die Mittellage abgedeckt, andererseits

verhältnisse der Stimmen und die Wahl einer bestimmten Satztechnik präziser nachzuerleben:

Im Satz Note gegen Note besteht für den Dux zunächst eine Erleichterung darin, wenn das Kanonintervall mit den Melodieintervallen des Cantus firmus identisch ist. Die kürzlich von Olivier Trachier bekannt gemachte und noch in der Tradition der Gradus-Lehre stehende Tabelle von William Bathe zeigt,¹³ dass der Dux nicht über die veränderte Situation des Comes nachdenken muss, da die Konsonanzverhältnisse gleichbleiben.

Places vp.	I	7	6	5	4	3	2
Places down	I	2	3	4	5	6	7
Cantus I	1356	6	135	16	35	136	5
2	7 6	135	16	35	136	5	1356
3	6 135	16	35	136	5	1356	6
4	5 16	35	136	5	1356	6	135
5	4 35	136	5	1356	6	135	36
6	3 136	5	1356	6	135	16	35
7	2 5	1356	6	135	16	35	136
8 vt fu: I	1356	6	135	16	35	136	5

ABBILDUNG 10 William Bathe: A Briefe Introduction to the Skill of Song, 1596, »generall Table« (Ausschnitt)

In Thomas Morleys Plain and Easy Introduction wird dieser Vorteil in der Intervallauswahl zum System gemacht, wenn der didaktische Bass des Oberquartkanons selbst als Kanon in der Oberquarte geführt werden könnte, so dass für die Einsätze des Comes eine konsonante Spur freigehalten wird.¹⁴

Thus plaine.

This way some terme a Fuge in epidiatesaron, that is in the fourth above. But if the leading part were highest, then would they call it in hypodiatessaron, which is the fourth beneath. And so likewise in the other distances, diapente, which is the fifth: and diapason, which is the eighth.

ABBILDUNG 11 Thomas Morley: A Plain and Easy Introduction to Practical Music, London 1597, S. 111

- 13 William Bathe: A Briefe Introduction to the Skill of Song (1596), hg. von Kevin C. Karnes, Aldershot 2005, S. 36 und 78.
- 14 Thomas Morley: A Plain and Easy Introduction to Practical Music, London 1771 (1597), S. 111.

Birger Petersen

Rheinbergers Bassübungen für Harmonielehre und die Partimento-Tradition im 19. Jahrhundert

Im Rheinberger-Jahr 2001, dem 100. Todesjahr des Komponisten, fiel nicht nur ein Licht auf das Schaffen des Komponisten (unter anderem durch mehrere Tagungen,¹ viele Aufführungen und Konzerte), sondern auch auf den Lehrer Josef Gabriel Rheinberger. Rheinberger gehörte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu den einflussreichsten Lehrern für Komposition in Europa: Über sechshundert Schüler aus der Alten und der Neuen Welt – immerhin über sechzig aus Amerika! – haben seinen Unterricht an der Münchener Musikschule besucht. Viele von ihnen erlangten später Weltruhm, so Engelbert Humperdinck, Ermanno Wolf-Ferrari, Horatio Parker oder der letzte Privatschüler Rheinbergers, Wilhelm Furtwängler. Eine Aufarbeitung des Unterrichtsinhalts, den Rheinberger in München schon seit Ende der 50er-Jahre vermittelte, kann einen fundamentalen Einblick in die didaktischen und künstlerischen Zusammenhänge des Unterrichts an der Münchener Musikschule zur Folge haben; die Frage, mit welchen Elementarkenntnissen die Studierenden Rheinbergers ausgerüstet waren und welches Handwerkszeug die Absolventen seiner Klasse erhielten, blieb allerdings bislang nahezu unbeantwortet, da Rheinberger kein Lehrwerk im eigentlichen Sinne hinterlassen hat und seine Unterrichtsmethoden nur aus Aufzeichnungen und Berichten seiner Schüler bekannt sind. So sind genaue Mitschriften von Kontrapunktlehre, Instrumentations- und Satzlehre sowie Variationslehre aus der Hand seines prominenten Schülers Engelbert Humperdinck aus dessen Studienzeit von 1877 bis 1879 überliefert;² sein Unterricht bildet auch das Gerüst für die musiktheoretischen Arbeiten Cyrill Kistlers.³ In Rheinbergers Unterrichts-Tagebüchern, in die er täglich sämtliche Aufgaben seines Unterrichts

- ¹ Genannt seien stellvertretend das Internationale Symposium der Ludwig-Maximilians-Universität München, vgl. *Josef Rheinberger. Werk und Wirkung*, hg. von Stephan Hörner und Hartmut Schick, Tutzing 2004 (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 62), oder ein Symposium im Rahmen der 15. Internationalen Orgelwochen im holsteinischen Eutin, vgl. *Gabriel Josef Rheinberger und seine Zeit*, hg. von Birger Petersen und Martin West, Eutin/Norderstedt 2002 (Eutiner Beiträge zur Musikforschung, Bd. 2).
- ² In der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt a. M. unter der Signatur Mus. Hs. 2058, bearb. und veröff. von Hans-Josef Irmen; vgl. ders.: *Engelbert Humperdinck als Kompositionsschüler Josef Rheinbergers*, Bd. 1–2, Köln/Vaduz 1974.
- ³ Cyrill Kistler: *Musiktheoretische Schriften*, Bd. 1: *Harmonielehre*, Heilbronn 1898; vgl. Elisabeth und Hans-Josef Irmen: *Gabriel Josef Rheinberger und Franziska von Hoffnaaß. Eine Musikerehe im 19. Jahrhundert*, Zülpich 1990, S. 248.

♭♭♭♭	As (28)	f (1, 17)
♭♭♭♭♭	Des (19)	b (25, 30)
♭♭♭♭♭♭	Ges (11)	

Innerhalb der 32 Übungen³¹ wird ein Radius von insgesamt 10 Quinten beschriftet; einzig die Tonarten H-Dur/gis-Moll und es-Moll sind nicht vertreten. Auffällig ist in der Anordnung die häufige Paarbildung von gleichnamigen Tonarten (Nr. 1/2: f-Moll/F-Dur; Nr. 7/8: d-Moll/D-Dur; Nr. 24/25: e-Moll/E-Dur; Nr. 31/32: G-Dur/g-Moll; außerdem Nr. 19/20: Des-Dur/cis-Moll). Eine Anordnung in Schwierigkeitsgraden hingegen liegt nicht vor: Die einfachsten Übungen sind Nr. 8, 14 und 25, die anspruchsvollsten Nr. 13 und 17. Ein Eingriff in Hinsicht auf Anordnung des Materials in didaktischer Hinsicht – sei es auf Tonartenfolge oder auf Schwierigkeitsgrad bezogen – ist also von Rheinberger bei Erstellung der Übungen nicht vorgenommen worden.³² Ein Vergleich mit den Übungen Försters bietet sich hier an:

	Dur	Moll
####	E (6, 14)	cis (20, 23)
###		fis (22, 31)
##	D (17)	h (4, 12, 28)
#	G (25)	e (2, 10, 26)
	C (1, 15, 30)	a (8)
♭	F (9)	d (3, 16, 21)
♭♭	B (11, 27)	g (18)
♭♭♭	Es (29)	c (5)
♭♭♭♭	As (24)	f (13, 19)
♭♭♭♭♭		b (7)

Der von Förster beschrittene Radius ist enger als der Rheinbergers, zudem »fehlen« Übungen in A-Dur und Des-Dur. Darüber hinaus gibt es jeweils drei Übungen in den wichtigen Tonarten C-Dur, d-Moll und e-Moll sowie in h-Moll. Überhaupt ist ein Ungleichgewicht zugunsten der Moll-Tonarten festzustellen. Anders als Rheinberger

- 31 Die von Korody als Beispiel für freie, unbezifferte Bassübungen angeführte dritte Übung in E-Dur bleibt im Folgenden unberücksichtigt.
- 32 Diese Beobachtung stützt die These von Korody, die Übungen seien als Leseübungen gedacht gewesen, »die im Unterricht ziemlich schnell vom Blatt zu spielen waren« (ebd.); Korody stützt sich auf die Aufzeichnungen Rheinbergers vom 15. Oktober im Musikschultagebuch von 1875, die drei Übungen (»Zur Übung im Lesen bezifferter Bässe«) »in diminutiven Notenwerten« (ebd., S. 52; gemeint sind diminuierte Notenwerte) aufzuführen; vgl. Gabriel Josef Rheinberger: [Musikschultagebuch 3] 1875/76–1878/79, gesammelt und abgeschrieben von Harald Wanger, masch. schr., Josef Rheinberger Archiv, Vaduz o. J. (Signatur RhAV Da 14), S. 2.

er auch eine Reihe von Figuren vor (»Zurückschlag«, »Gropo«, »Cirkel«, »Halbzirkel«, »Tirata« und andere), die für solche »willkürlichen Auszierungen« in Frage kommen.¹⁰ Sie lassen sich noch in der Musik seines Sohnes nachweisen.¹¹ Weitere Quellen, auf die ich hier nicht eingehen kann, würden ein differenzierteres Bild erlauben.¹² Noch aussagekräftiger als die Zeugnisse der Theorie sind allerdings die auskomponierten Belege der Zeit, denen wir uns nun zuwenden.

Wo findet sich grundsätzlich Gelegenheit für »veränderte Reprisen«? Wiederholungen (im weitesten Sinne) – als Voraussetzung für Veränderungen – enthalten bekanntlich fast alle im 18. Jahrhundert komponierten Formen auf verschiedenen Ebenen in vielfältigsten Kombinationen.¹³ So können wiederkehrende Formteile bereits in sich dreiteilig angelegt sein (a b a') und zusätzlich im Kleinen wiederholte Taktgruppen enthalten.

- Aus zwei »Reprisen« – ||: :||: :|| – bestehen zum Beispiel:
 - Tanzsätze und viele andere kleine Formen;
 - Sonatensätze (im engeren Sinne);
 - teils langsame Sätze;
 - viele Themen in Variationsfolgen.
- Wiederkehrende Formteile enthalten unter anderem:
 - vom Menuett abstammende Anlagen (A B A);
 - andere Da-Capo-Formen;
 - Sonatensätze (Reprise im modernen Sinn);
 - Rondos (Refrain, teils auch Couplets).
- Im Kleinen begegnen wiederholte Takte und Taktgruppen zum Beispiel als:
 - direkte Wiederholung oder Versetzung;
 - Glieder einer Progression;
 - Vorder- und Nachsatz periodischer Anlagen (Rondo-Themen).

¹⁰ Ebd., S. 238ff. Er schließt hier an die ältere Theorie an, die ein vergleichbares Figuren-Repertoire beschreibt (siehe Johann Gottfried Walther: *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732).

¹¹ Im langsamen Satz aus Wolfgang Amadeus Mozarts Klaviersonate KV 309 (formal grob: A A' B A" B' A''') finden sich in den variierten Teilen beispielsweise verschiedene Formen der »Tirata«, des »Gropo« und des »Halbzirkels«.

¹² Stellvertretend für viele andere seien hier genannt: Pier Francesco Tosi/Johann Friedrich Agricola: *Anleitung zur Singkunst*, Berlin 1757; Friedrich Wilhelm Marpurg: *Anleitung zum Clavierspielen*, Berlin 1765; Georg Simon Löhlein: *Klavierschule oder Anweisung zum Klavier- und Fortepiano-Spiel*, 2 Bde., Leipzig/Züllichau 1765–1781; Artikel »Veränderungen; Variationen«, in: Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 4. Teil, Frankfurt a. M./Leipzig 31798, S. 702–704.

¹³ Auszunehmen sind hier wohl Rezitative, (freie) Fantasien und die meisten kontrapunktischen Stücke.

Joseph Haydn: Sonate D-Dur Hob. xvi:33, Finale: Tempo di Menuet: A B A' B' A^(*)/A''

Menuett-Normanlage			Erweiterung der Anlage	
»Menuett«	»Trio«	»1. D.C.«	»Trio-Wh.«	»2. D.C.«
A	B (Minore)	A' (var.)	B' (var.)	A ^(*) /A''
: 8 : : 8 :	: 8 : : 8 :	: : : :	: : : :	8 Var. 8 : :
				→ veränd. Reprise

des Trios (B') sind bereits vollständig variiert. Den ersten Teil des zweiten Da Capo (A^(*)/A'') hebt Haydn durch genaue Wiederaufnahme des Anfangs formal hervor (Reprisen-Wirkung). Erst seine Wiederholung komponiert er dann als »veränderte Reprise« aus. Der zweite Teil ist wieder komplett variiert. Durch die enge Verwandtschaft des A- und B-Teils (auch die Variationen A' und B' sind durch gemeinsame Figuren in Verbindung gebracht) sowie die Zunahme der kleinen Notenwerte wirkt der Satz fast wie eine Variationsfolge.

Das Finale der Sonate E-Dur Hob. xvi:22 (um 1773 komponiert) steht Carl Philipp Emanuel Bach noch näher: Sowohl beim ersten als auch beim zweiten Da Capo sind hier beide Teile mit »veränderten Reprisen« versehen. Die Wiederaufnahme des Trios (B') ist bereits komplett variiert.

Joseph Haydn: Sonate E-Dur Hob. xvi:22, Tempo di Menuet: A B A* B' A**

A	B (Minore)	A*	B'	A**
a ₁ + a ₂ b + a ₂ '				
: 4 + 4 : : 4 + 4 :	: 8 : 6	: : : :	: 8 : 6	: : : :
		veränd. Reprisen		veränd. Reprisen

Im ersten Da Capo (A*, Takt 31 ff.) nutzt Haydn in den »veränderten Reprisen« (Takt 39 ff. und 55 ff.) zur Melodievariation die Einheit stiftende Sechzehntelfigur des Hauptsatzes (Takt 1–8) – die linke Hand und die Harmonie werden kaum verändert. Trotz dieses engen Zusammenhangs sind die unvariierten und die variierten Teile klar unterschieden – durch die Anzahl der kleinen Notenwerte, die Linienführung und den ausgreifenderen Ambitus. Die Variation präsentiert sich als Steigerung. Im zweiten Da Capo (A**, Takt 77 ff.) heben sich die »veränderten Reprisen« (Takt 85 ff. und 101 ff.) durch ihre Achtelfiguren – Brechungen mit Nebennoten – von den Bezugstakten ab, die primär Halbe, Viertel und die Sechzehntelfigur verwenden. Die Art der Veränderung (hier ihr Rhythmus und ihre Notenwerte) unterstützt die Artikulation der Form. Entsprechend wird der Kontrast-Funktion des B-Teils auch bei der Variation (B') Rechnung getragen: Haydn wählt dafür eine deutlich andere Art der Veränderung, die erstmals die linke Hand aufwertet. Diese übernimmt Takt 63 ff. die Sechzehntelfiguren der Oberstimme

Clotilde Verwaerde

From Continuo Methods to Harmony Treatises.

Reorientation of the Educational Goals in France (1700–1850)

“Accompaniment: our predecessors thus named a theory based on various routines, a catalogue of chords pupils learned by heart in order to strike them on the keyboard while reading the composer’s figured bass. In this sense, accompaniment meant more or less the same as harmony: it was the science of chords. At the time one talked about teaching or learning the accompaniment whereas nowadays one speaks of teaching or learning the harmony.” CASTIL-BLAZE: DICTIONNAIRE DE MUSIQUE MODERNE¹

In his organisation project of 1794 for the Institut National de Musique – which later became the Conservatoire – Bernard Sarrette divided the composition course into theory, practice and accompaniment: throughout the eighteenth century, thoroughbass was indeed considered an essential step to developing composition and improvisation skills. Important principles, such as the *règle de l’octave* introduced in France by François Champion² in 1716 and the *basse fondamentale* proposed by Jean-Philippe Rameau in 1722, were strongly connected to this practice. All this constituted a substantial inheritance which could not be left aside by nineteenth-century harmonists. The purpose of this paper is to study the evolution of harmony practices from the continuo methods of the eighteenth century to the harmony treatises and similar writings of the first half of the nineteenth century. The original titles of treatises will be observed since their formulations may reveal the author’s intentions, interests and novelty of ideas. The figures used to indicate chords were often questioned and several new notation systems were proposed from 1730 onwards. Since none of them were ever implemented, little attention has been given to these proposals so far. A simple comparison of systems will bring out the functions of the figures and their evolution. Finally, this will lead to questions about the practice itself, the way students were supposed to use these manuals and apply their instructions, and the skills they were expected to develop.

- 1 “Accompagnement, s. m. Nos prédécesseurs donnaient ce nom à une théorie fondée en partie sur diverses routines, à une nomenclature des accords que l’élève apprenait de mémoire pour les plaquer sur le clavier en lisant la basse chiffrée de l’auteur. Accompagnement dans ce sens signifie à peu près la même chose qu’harmonie: c’était la science des accords. On disait par conséquent enseigner l’accompagnement, apprendre l’accompagnement, comme on dit à présent enseigner, apprendre l’harmonie.” Castil-Blaze [François-Henri-Joseph Blaze]: *Dictionnaire de musique moderne*, Paris 21825, Vol. 1, pp. 9f., English translation by the present writer.
- 2 François Champion: *Traité d’accompagnement et de composition selon la règle des octaves de musique*, Paris 1716.

seiner Fassung von *Beethoven's Studien* (1832) einen sehr freien Umgang mit dem Notentext,⁹ sondern auch Willy Hess ist in seinen Fassungen hinsichtlich der Aufnahme von Albrechtsbergers Verbesserungen an Beethovens Text nicht konsequent und löst gewisse Detailfragen in seinen beiden Editionen von 1955 und 1963 auf verschiedene Art.¹⁰ Andererseits wird aber auch klar, was für eine akribische und immer noch maßstabsetzende Arbeit Gustav Nottebohms Auseinandersetzung mit diesem Fragenkomplex darstellt – gerade dadurch, dass er nicht nur philologisch textkritisch vorgeht, sondern aus seiner satztechnischen Kompetenz heraus auch im Sinne des Wortes kritisch gegenüber Beethoven und Albrechtsberger argumentieren kann und damit über eine noch breitere Grundlage für editorische Entscheidungen verfügt.¹¹ Vor diesem Hintergrund ist Hess' stellenweise inkonsequentes Bemühen um einen nicht nur in diesem Fall letztlich nicht wirklich realisierbaren »Urtext« eventuell gar nicht unbedingt höher zu bewerten als der stillschweigend pragmatisch »verbessernde« Zugriff von Seyfried, der auch dieser Fuge (nicht nur dem Präludium in e-Moll [Hess 29], das oft kritisiert wurde)¹² aus seiner Praxis als langjähriger Kapellmeister des Theaters an der Wien heraus einen effektvollen Schluss hinzufügt.

Schulfugen Beim Vergleich dieser Studienfuge Beethovens für Streichquartett mit Albrechtsbergers Fugen-Curriculum erweist sich jedenfalls ein zunächst unscheinbares Merkmal als unerwartet aussagekräftig: Ausnahmslos jede unter Aufsicht Albrechtsbergers geschriebene Schulfuge besteht aus drei Abschnitten, wofür hier ein fast beliebig gewähltes Exemplar in B-Dur als Illustration dienen soll, das sogar in zwei verschiedenen Vertonungen des selben Themas die gleiche Struktur aufweist (siehe Notenbeispiel 1):

- Der erste Abschnitt endet stets mit einer Kadenz in der Tonart der 5. Stufe, hier in F-Dur (Notenbeispiel 1a, Takt 10 beziehungsweise 1b, Takt 11),
- der zweite in Dur- wie in Moll-Fugen gleichermaßen in der Tonart der 3. Stufe, hier in d-Moll (Notenbeispiel 1a und b, jeweils Takt 22),

- 9 Fuga per due Violini, Alto e Violoncello, in: Ludwig van Beethoven's Studien im Generalbasse, Contrapuncte und in der Compositions-Lehre. Aus dessen handschriftlichem Nachlasse gesammelt und herausgegeben von Ignaz Ritter von Seyfried, Wien [1832], S. 217–227.
- 10 Ludwig van Beethoven: Praeludium und Fuge in F-Dur für Streichquartett, hg. von Willy Hess, Kassel 1955 (Nagels Musik-Archiv, Bd. 187); *Beethoven. Supplemente zur Gesamtausgabe*, S. 60–65.
- 11 Siehe seine Edition der F-Dur-Fuge (Hess 30), die Beethovens Niederschrift und Albrechtsbergers Zusätze in getrennten Systemen präsentiert, in: Nottebohm: *Beethoven's Studien*, S. 132–141, mit kritischem Kommentar bis S. 142.
- 12 »Doch sind diese Ausgaben für uns ohne Wert, da Seyfried laufend am Notentext änderte – so fügt er beispielsweise dem e-Moll-Vorspiel 6 Takte hinzu und läßt es in E-Dur endigen!« Willy Hess: Vorwort, in: Ludwig van Beethoven: *Praeludium und Fuge in F-Dur*, S. [2].